論　　著

女聲、女身、雌雄同體：老上海流行音樂中的同性情慾展現*

洪　芳　怡**

摘　　要

在新舊思潮的衝擊之下，五四前後的性別論述豐富又紛雜，歷來學者較多注意其中對於女性角色與地位的探討，然而同樣佔有論壇一席之地、甚至更為爭議的雌雄同體、性別轉換、同性情慾等議題，則缺乏應有的關注。本文分成三個部份，分別關注女身與女聲如何體現「男女」二元對立之外的情感與欲望。首先探討知識分子對於這些爭議議題的不同觀點，繼而分析以市井小民為接收對象的畫報與電影廣告中，如何以通俗語彙呈現新舊交融的雌雄同體與女性同性情愛。最後觀察五四出身的知識分子黎錦暉在 1920 年代末開創的流行音樂，如何以歌曲或隱晦、或顯然地再現了女

* 初稿發表於「歧聲／奇升共響　異境／佚徑互聞」研討會（交通大學社會與文化研究所主辦，2007 年 5 月 19 日）。本文的完成，感謝清華大學劉人鵬教授與中央大學英美所丁乃非教授、白瑞梅教授、周慧玲教授的建議與批評，以及兩位匿名審查人之詳細指正與寶貴意見。

** 交通大學社會與文化研究所博士生

©中央研究院近代史研究所

性同性情慾。這些流行歌曲風格各異、能見度高、數量不寡，愛情場景的多變、用字與音樂的強烈，皆引導我們重新發掘時人對於女性同性愛戀的熟悉與接受程度。

關鍵詞：上海流行音樂、女性同性戀／愛、雌雄同體

一、前言：流行音樂與文化意涵

作爲一種商業導向的文化工業，流行音樂運用的必然是通俗的文字與音樂，其所承載的，也貼近著被製作與生產當下的文化意涵。時過境遷，當我們回過頭來重新檢視與聆聽數十年前的流行音樂，文化意涵仍可以由歌詞被梳理、被重構，更可以從嗓音的運用、樂器的編制、以及樂曲的結構中，聽見文化脈絡流動的聲響。如今觀察老上海的流行音樂(約 1928 至 1949 年)，其中的文化意涵隨著政治、社會、思潮而變動，同時藉由廣播電台與收音機、國產歌舞或歌唱電影、黑膠唱盤，深入閱聽者的思想、情感、以及日常起居。流行音樂參與小市民生活的程度，可由《申報》自 1930 年代始每日刊登廣播電台的歌唱節目看出 (如圖一)。[1] 節目表詳細列出當日播送流行音樂的電台頻道、演唱時段、歌唱團體、表演曲目，甚至歌詞全文，並在同版面報導歌唱明星的近況與花邊新聞。至 1930 年代中期，上海地區的播音台計 42 座，電影院 36 間，[2] 還有約二十萬台無線電收音機遍佈在侷促擁擠的上海家庭中。[3] 當時流行歌曲傳播的管道主要藉由電影的插曲形式、廣播電台的歌唱節目、舞廳或夜總會的現場演奏，以及留聲機讀取的黑膠唱片送抵聽眾耳中，流行音樂的詞曲不但無法脫離大眾，還必須精準的切中時人所關切的主題。

---

1 〈無線電每日節目〉，《申報》，本埠增刊，版 5 (1934 年 10 月 15 日)。

2 〈曲線新聞　滬訊〉，《北洋畫報》，頁 2 (1935 年 11 月 28 日)。

3 引自 1937 年 8 月 2 日《申報》版 11 之廣告〈亞達公司設立　無線電收音機修理人員實習班第四屆招生〉,「上海一埠裝置之收音機據非正式估計有二十餘萬具之多，而運銷內地者尚無從估計……」(標點符號為筆者所加)。

無綫電台節目

歌唱

彈詞

話劇

特別節目

圖一

由於時代背景的特殊性，老上海的流行音樂工業不只是跨國唱片公司與閱聽者的攻守，更是唱片業者、詞曲創作者／知識分子，以及消費大眾三方間的拉鋸與合作。這種起始於愛國救亡知識分子之手的流行音樂，時常藉男女情愛的表象，對著各個階層的廣大聽眾投射愛國主義的信念。換句話說，這種易聽易懂的音樂，展現了戰亂與遽變之下的集體認知與對理想家國的冀望。[4] 本文要關注的，是在這個異性戀愛的表象之下更細微流動的性別議題，並提出上海流行音樂實際上不只展現出其時女性對於自主的渴望，內裡更有著曖昧卻又明目張膽的女女愛慾。這股洶湧的情慾流動張力，一方面反映了五四運動前後蓬勃的性科學與衍生的筆戰，更進一步對應與體現了當時的通俗文化對於雌雄同身／聲的迷戀。一方面，雖然對性科學、女性解放、情慾自主等的爭論，可說僅發生於受過教育的菁英人士之間，但另一方面，自清末以來各種鼓吹興女學、開女智的刊物滔滔而至，且多以教育民眾爲己任。[5] 儘管無法度量實際的成效，然而從各種通俗畫報、日報、明星雜誌充斥類似論調的現象看來，大眾對女性 (性) 意識抬頭的主題並不陌生，就算抱持的是反對或譏諷的姿態，仍傳達了部份的訊息。轉而探究流行音樂所描畫出的女性，除了激動聽者反抗壓迫、投身報國的歌曲，如〈鐵蹄下的歌女〉、〈燈花開〉、〈木蘭從軍〉、〈豈有這樣的人我不愛他〉等等，大半的歌曲看似存留了所謂「傳統」或「封建」的形象，如煙花女子、閨怨、棄婦、懷春等。然而，當時有不少歌曲的演唱者是女性，歌唱對象同樣是女性，例如姚莉演唱的〈小鳥依人〉，郎毓秀演唱的〈鸞鳳和鳴〉，或秦燕演唱的〈意中人〉；這樣的歌曲在當時並非稀罕，反而忠實呈現了當時社會在摸索「新女性」時，連帶產生的一種既崇尚摩登，亦能保有傳統特色的性別角色。正因爲這些「女生愛女生」的歌曲不算少見，

---

4 相關討論請見洪芳怡，〈毛毛雨之後：老上海流行音樂文化中的異國情調〉，《文化研究月報 —— 三角公園》，期 54 (2006 年 1 月 25 日)，http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/54/journal_park417.htm。

5 參見彭小妍，〈五四的「新性道德」—— 女性情慾論述與建構民族國家〉，《近代中國婦女史研究》，期 3 (1995 年 8 月)，頁 77。

加上流行音樂的本質爲商業化，令人難以忽略這種愛戀方式在市場上的接受度。可以說，這種性別角色的描繪手法特屬於那個時期，與當時的文化息息相關，即便在菁英論述中激起兩極的反應，卻堂而皇之的佔有著通俗論述 —— 不論是畫報、雜誌或者通俗音樂 —— 的一席之地。

以聲音做爲分析的對象，很容易落入主觀判斷的窠臼，尤其當我們分析的是過去的聲音，研究者憑藉著自身時代審美的標準，與當年絕對是有落差的。每一個年代認爲的「尖」「粗」「高」「低」都不一樣，在特定情境與審美觀點中能感受到的動人、美妙，移時易地聽來，或許不過是下里巴人。如此是否無從判斷其他時期的聲音音質、詮釋手法、歌唱與創作技巧的優劣？爲了避免把現世此地的標準強加在分析的對象上，我們可以由當時的歌曲相互比較來理解、觀看與聆聽其時的美學與內涵。換句話說，並非以自認的「客觀標準」來判斷，若能得知當時聆聽者的觀感，則更能理解歌曲在發生／發聲年代的美感經驗。另一個研究聲音時的重要問題是，個人聲音的音高是先天形成，完全無法改換音域的嗎？或者可以經由訓練而調整塑模？舉例而言，1930 年代中期白虹的聲音與周璇相當類似，音域高、由頭腔發聲，但到了 1940 年代中期，白虹的聲音轉爲厚實，音域變寬，共鳴位置下移，辨識度大大提高。類似的狀況也發生在姚莉的身上，1930 年代出道的姚莉甚至在 1960 年代由高音變爲低音歌手，卻仍然遊刃有餘。也就是說，或許因著文化美感的轉換，或歌手對歌唱技巧的突破，許多因素都可能使歌手嗓音發揮超乎 (聽眾) 預期的彈性，但仍然可以與她 (他) 自己，還有同時期其他歌手們的聲音運用方式，作出對比與參照。

如前所述，流行歌曲承載文化意涵，包括了其時對性別與情慾的觀點。那麼，爲何這種投聽眾所好的音樂，要在男女情愛的可見表層之下，屢屢偷渡另一種欲望 —— 女性同性戀愛的模式？這種女女愛戀又如何以人聲與樂器交織而成的音樂，作爲再現的媒介？本文與桑梓蘭 (Tze-Lan D. Sang) 的專著The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern

China[6] 一樣，對於女性同性愛在五四之後爲何一躍成爲公共議題，並成爲女性主義與教育刊物討論的焦點，提出疑問與觀察。[7] 如桑梓蘭所言，這個議題的出現並非一蹴可及地改變人們的思考習慣，[8] 女性同性慾望的能見度日漸增加，不只是在 1910 至 1920 年代反映出女性的工資勞動、公共參與、經濟獨立，同時，女性同性戀愛相對於當時知識分子眾所關注的異性戀愛，是爲正常 —— 異性戀與異常 —— 同性戀二分對照的異常一方，更以一套由西方引進的性相系統 (system of sexuality)，對現代化過程的中國作爲社會控制的手法。[9] 在這個前提之下，本文更進一步的提問是，這幅知識分子爲了擺脫東亞病夫而致力重建的新的性相系統圖像，如何滲入非知識分子的思考模式，並且轉化成另種對於雌雄同體與女女情慾的關切。本文的題目「女聲／身在上」同時探討女性的聲音與身體。身體方面，受到各種新舊思潮的衝擊，知識分子各執己見地對此展開了潮水般的論戰，而以身爲公眾示範、又能見度最高的，就屬演藝圈。女明星們引領風騷的髮型、泳裝照、新潮大膽的言論、轟轟烈烈的羅曼史、與未婚生子的行爲等等，對於普遍大眾的生活，都是種新奇的刺激。我將藉由當時作爲思想論壇的刊物以及通俗的報章讀物，觀察由上至下對於女性雌雄同體與女性同性情慾之觀點的分岔與交合。聲音方面，我倚藉畫報以及流行歌曲作爲分析的文獻資料，從中國流行音樂的開端 —— 明月歌舞團始，至 1949 年政治因素使得流行音樂工業嘎然而止。這二十多年間，在廣播電台駐唱、灌錄唱片、演唱電影插曲的幾乎都是清一色的女明星，儘管這些女歌手的嗓音隨著公眾品味與女性形象的轉變，由拔尖移轉至較爲寬厚的中低音域，她們卻持續著以歌聲

6 Tze-Lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

7 Tze-Lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China,* p. 6.

8 Tze-Lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China,* pp. 16-17.

9 Tze-Lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China,* pp. 6-7, 15-16.

統領著一批批白俄爵士樂隊或國樂團的男性樂手，以穿梭性別邊界的形象展演在公眾眼前，成爲眾所矚目與傾聽的焦點。

二、五四後性別論述中的雌雄同體

如近來的學者們對於「新女性」的探討，五四後對女性角色或地位的革新不僅旨在追求平等與自主，更背負了中國維新圖強的重責大任。[10] 這股風潮在女性身體的部份體現，即是使得原本中國女性的病態美、瘦弱美、脂粉美改造爲健康美，在提倡體育與達到「保國強種」目的之同時，也提倡了新時代的美麗標準。[11] 要實現女性的自立自強，其時論者普遍倡議女性接受教育、追求平等、強身健種，比較激進的則鼓吹情慾解放，[12] 縱然知識分子所戮力推敲、協商的景觀一時之間還無法實現，卻在喧嚷爭執中，描繪出世變時代下新式女性多元的藍圖與理想。對於男女角色、分工、形象與地位的商榷，是許多知識分子關切的焦點，值得深入追索的是，這些討論與爭執的熱烈、積極、多方多面，是否從理論延續至實踐？比如以女性爲名的《婦女雜誌》，已有學者觀察到前後 17 年的出刊時間中，著重討論的不是女性自身，而是男女的異同點，女性只不過作爲是比較值，男性才是主體。[13] 很顯然的，當時即使是受了教育的女子，真正能與男性平起平坐的極少，就算在五四運動當天，一群群北京女學生群情激憤地投身運動、上街示威、要求與男同學一起入監，然而不被允許之因，正是性別。[14] 另一方面，不論是女學生、妙齡女子、家庭主婦，在報章雜誌上常見的「摩登女性」描述，多半著重在

10 參見彭小妍，〈五四的「新性道德」—— 女性情慾論述與建構民族國家〉，頁 77-96。

11 參見游鑑明，〈近代中國女子健美的論述 (1920-1940 年代)〉，《無聲之聲 (II)：近代中國的婦女與社會》(台北：中研院近史所，2003)，頁 141-172。

12 參見彭小妍，〈五四的「新性道德」—— 女性情慾論述與建構民族國家〉，頁 77-96。

13 參見江勇振，〈男人是「人」、女人只是「他者」：《婦女雜誌》的性別論述〉，《近代中國婦女史研究》，期 12 (2004 年 12 月)，頁 39-48。

14 引自中華全國婦女聯合會編，《中國婦女運動百年大事記 (1901-2000)》(北京：中國婦女出版社，2003)，頁 14。

對男性的吸引力上，其形象或是水性楊花，或是淪爲男性玩物，距離理想狀態十足遙遠。較少引起注意的是，在這些看來刻板的男女異同比較下，菁英與通俗論述雙雙隱匿著一些逸出「男女」二元相對的線索，不只超出了「同性戀／愛」或「性倒錯」的範疇，甚至還稱得上新型態的「典範」，更重要的是，藉由明星形象與流行歌曲的大量流傳，觀眾對這些「新典範」並不陌生。

(一) 對雌雄顛倒的焦慮與抗拒

我們可以由一次極爲熱烈的筆戰，窺見掩蓋在自由異性戀愛的呼聲下，除了反對、抗拒、疑惑之外，對於同性戀／愛的觀點。此次的論戰持續一年多，戰場跨越「性博士」張競生主編的《新文化月刊》(1927.1 至 1927.6) 與章錫琛主編的《新女性》(1926.1 至 1929.12) 這兩份都相當關注性道德相關議題的雜誌，[15] 一系列辯論的焦點爲戀愛與欲望的發生順序，以及兩者是否互爲發生的要素，辯論的中心人物之一是捍衛「自由性交」的劍波，而他對「同性愛」也是最爲反感者。他的主要立論爲「無性慾則無戀愛」，不相信「靈肉合一」的「靈」有存在的可能，同時舉出科學與生理學的證據，認爲人體的液腺 (色腺) 刺激性慾、分泌第二性徵 (Secondary Sex Characteristic原文翻做「副特性」)，若去除色腺，則性徵不發達，一旦使男女互換色腺，則「雌雄顛倒」。[16] 基於性慾純屬生理 —— 包括肉體快感以及生殖兩部份 —— 之故，「同性愛雖有性慾的要求，然而只是屬於滿足肉的快感一方，而失掉了生殖的意義，當然是性慾的變態」。[17] 劍波既然不認爲戀愛會在性慾之前發生，由文章裡的遣詞用字可以看到，名曰「同性『愛』」，實則只有無生殖功能的性交行爲，更清楚地說，這種「同性愛」必然是與戀愛無涉，只是異性「自由性交」的對照組，是一種不良好的他者；而控制整個慾望的中

15 關於這兩份刊物在性／愛論述的衝突與策略，參見彭小妍，〈五四的「新性道德」 —— 女性情慾論述與建構民族國家〉，頁 80-83。

16 參見劍波，〈非戀愛與戀愛貞操〉，《新女性》，卷 2 號 8 (1927 年 8 月)，頁 835-837。

17 引自〈非戀愛與戀愛貞操〉，頁 839-840。

樞系統在於色腺，也是主掌性徵的所在，色腺的錯置不但無法顛鸞倒鳳，還會使男女的性徵相互倒反。綜觀這篇數千字的文章，作者劍波僅以寥寥數字帶過「雌雄顛倒」的手法，到底是因爲他對此的輕忽、鄙視，或者是其時論壇對此已有一定的熟稔？我們無法確知其意圖，然而，光是從〈新女性〉刊物不時提及男性有女性特徵，反之亦是的「病態」，其餘鼓吹新潮思想的刊物的類似討論更不在話下，是否可以推斷出後者的可能性？

對照觀察上述論戰期間《新女性》多次刊登的相關文章，他們並未像呼籲自由戀愛／性交一樣的抵制同性戀愛／性交，而是關注在男女性徵與外表的錯置上。其中，倍倍爾 (August Bebel, 1840-1913) 著、端先譯〈婦人與性慾〉的一段文字如下：「健康的男女，假使一生不服從對自然的義務……將使他們……器官萎縮，在全身組織上，外觀和性格，將成一種萎縮和反常的風貌；而且因神經變調的結果，要造成一種心神及肉體的病狀。**男子的容姿性格，會變成女相，婦人的則變成男相……**」(粗體字爲筆者所加)。[18] 另篇同樣也提到這種互換性徵的文章〈配偶的選擇〉，李武城提醒適婚青年數十種不宜嫁娶的對象，其中第二十四條爲「性慾變態 (性的顛倒)：有人之性慾轉向同性者，曰『同性色慾顛倒症』(Homosexualitaet)……常有異性的表示，如**男子而具女性的聲音，女性的喉頭，女性的胸，皮膚柔嫩，他如毛髮及態度皆似女子……**」(粗體字爲筆者所加)。[19] 以上二文皆以「男子女相」爲病症，與同年張競生在《新文化月刊》中認爲中國普遍有男人女性化的「男相公」、女人男性化的「女男子」呼應。[20] 這種「病症」不僅被認爲是性慾反常的結果，作者們也紛紛暗示了這種病症的發生是容易的、經常可見的；不管是追求打破禮教的戀愛或性交，或者希冀以強種救國，看來這種「兩性倒裝」

18 倍倍爾著、端先譯，〈婦人與性慾〉，《新女性》，卷 2 號 11 (1927 年 11 月)，頁 1190。

19 李武城，〈配偶的選擇〉，《新女性》，卷 3 號 6 (1928 年 6 月)，頁 667-668。

20 張競生，〈性美〉，《張競生文集》(廣州：廣州出版社，1998)，頁 276-281。原載於《新文化月刊》，卷 1 期 6 (1927 年 10 月)。

(張競生語) 引起了知識分子一定程度的焦慮。然而，我們由更多的資料觀察出，除了引用「最新科學」來批判與警告「常見」的男相公、女男子的文章之外，另一些知識分子同樣參照了國外醫學與歷史的文獻，卻採取了與前文截然不同的立場。

(二) 對性別轉換與女性同性戀愛的關注與論述

自 1910 年代始，性知識討論的各種說法融混了醫學、道德與性別角色的思考，眾多見解莫衷一是，新舊的摻雜、主張的反覆無常不足爲奇。換個角度思考，在力圖打破僵化的性別角色之時刻，參與新性道德論壇的文人們不約而同的關注性徵錯置的現象，其實正指明了這個議題的敏感與能動性。在科學、醫學、生物學的影響之下，許多刊物都刊登出性徵、性別轉換的各種試驗，同時也對單性生殖有高度興趣，不論是採自外國科學的最新發現或中國民間傳說，皆屢屢可見。[21] 令人不可思議的是一篇早在民國三年就已出現在《婦女時報》的翻譯文章〈男女兩性自由生產法之實驗談〉，爲一獸醫自敘親身實驗而得出的結果：「睪丸爲男性勢力之標準……以右方爲男性，左方爲女性，可左右任意取去其一，而自由生產男女……欲其十分柔順，則悉去其兩睪丸……」；「人亦與犬同，若全部抉出其睪丸時，則必化爲女性，而男性的勢力漸漸減退……」；「曾有人取交委其內之牡鹿，抉出其睪丸，至翌年觀之，頭無角而容貌性質權變爲女性的矣。」[22] 與前文把「男子女相」的負面觀點不同，此處提出了非病症的性別改變之法，只要把公犬或男性右方的睪丸除去，性別特質便「可自由變換」，「而結果非常有效也」。[23] 這篇文章提供了一種在神奇的新科學年代才能享有的自由。同時，假醫學之名，這種「人工女性」並未受到道德禮教的價值批判，不但不是病理

21 比如君實，〈學藝門：高等動物之處女生殖〉，《婦女雜誌》，卷 5 號 6 (1919 年 8 月)，頁 1-5；江紹原，〈小品〉之 (二〇二)「影交」，《新女性》，卷 3 號 5 (1928 年 5 月)，頁 536-537。

22 引自柏柔譯，〈男女兩性自由生產法之實驗談〉，《婦女時報》，期 15 (1914 年 11 月 1 日)，頁 23-24。

23 引自〈男女兩性自由生產法之實驗談〉，頁 23。

上的錯誤，內在心理的變化更可由摘除睪丸的數量而任意控制。

對類似實驗的好奇與興趣，正揭示了對任意選擇性別的慾望投射。對於一般青年男女而言，欲跨越性別的鴻溝，還有另種比醫學實驗更容易的途徑：易裝。翻開民國五年《婦女時報》第二十期的首頁，是一篇長篇譯文〈歐美婦女之男子生活〉，作者英國歇賴特女士以其親身的閱歷與資料的採集，介紹當代的西方女子「變飾易服，揜 (通掩，遮蔽之意) 其真相」，「躬執男子業」者，「數見不鮮」，這些有男子生活的婦女連性格都是「勇邁耐勞，無憚艱險，一如男子所爲」，甚至「習處雖久，卒無人覷破其祕」。作者並詳細列舉 12 位女性，各自懷抱不同因由，而以男裝示人，並佼佼於各種行業，從墁壁匠、文學家、馬販、稅吏、騎兵外交家、軍醫院院長、男爵到軍隊統領等，且幾乎都在死後才被發現女性的身份。[24] 文中不但清楚寫出多位主角的全名、出生與墓碑的時間、地點或地址、生平要事的年代，還附上多幅服飾與容貌雌雄莫辨的圖片，作者還表明「讀者按圖索驥亦不難」，在在強調這些「女男子」的真實性，也證明了轉換爲另一個性別、全新的生活型態，乃至於身分，都是可能實踐的。類似的主題往後不斷的在各種刊物間歇性地露面，不過這篇「開山之作」對於「女子男相」的肯定最爲全面，它對於踰越性別鴻溝的女性大加讚賞，並特別著力於輝煌的事蹟，以突顯這些「瑰奇不羈之女子」的成就。值得注意的有二；首先，文中並未刻意迴避或偏好某種戀愛的傾向，眾多歐美奇女子有獨身者，有後來嫁人者，亦有與女子結爲夫婦者，不啻爲後起的中國奇女子們拓寬了情感與欲望的各種可能性。其次，是作者認爲被迫或假意女扮男裝的情況不過是少數：

> ……揣若輩主旨所在，厥有數因。或以厭惡家庭，受偪餘所親之故，或以遭偶非人，藉以逃情，或則意存物色，假之為相婿之計。尤有多數女子，則以好奇心勝，遂不惜冒險為之。夫以女子之身，乃敢偭越閨範，躬為此驚險駭人之舉，則其

24　引自英國歇賴特女士原著，小青譯，〈歐美婦女之男子生活〉，《婦女時報》，號 20 (1916 年 10 月)，頁 1-14。

膽識魄力，自必邁偉異常。以勢論之，萬非尋常嬰嬰宛宛之輩，所可同日語也。[25]

這段文字中，大多數易服的女子竟是出於主動的「好奇心」，不顧禮教倫常、淑女風範，遂行一般閨秀所不敢與不能，不只超群於泛泛女子，也超乎常人的「膽識魄力」，更是超越了自身的限制：女子之身。

如同這篇〈歐美婦女之男子生活〉的描述，有一定能見度的女性雌雄同體形象一直延續到 1940 年代，從歌舞明星、電影明星、社交名媛，乃至京劇名伶，眾多名女人莫不爭先以男裝現身，其中又以號稱「北中國第一個圖片新聞」的《北洋畫報》最樂於展現她們忽男忽女的「芳蹤」。[26] 這個有著通俗的文字、大量的圖片，且充斥著雌雄同體相關報導的畫報，顯然不是以知識分子作爲主要的發行對象，同時更進一步地，我認爲流行音樂正是它們的再現場景。

三、大眾輿論中的雌雄同體與女女戀愛

(一) 真假姐妹　真假夫妻

1926 年開始的《北洋畫報》中，著男裝的女子照片多得驚人。此份刊物內容保留了不少小報的遺風，比如坊間流言、捧角、選舉、笑林、諷喻或警世箴言等，同時既名爲「畫報」，照片比例自然不低，每日刊頭皆爲大張照片一楨。照片的主角幾乎都是女性名人，除了常見秀氣妍麗的造型，著男裝的京劇名伶數量相當多，搭配著內頁全版對她們最新倩影與近況的追蹤，當紅坤生如孟小冬、楊菊芬、吳繼蘭、李桂芬等人。[27]《北

25 引自英國歌賴特女士原著，小青譯，〈歐美婦女之男子生活〉，頁 1。

26 每一期《北洋畫報》的頭版與最末版底下空白處都有英文字樣：「The First Pictorial News Established in North China」。

27 對於清末至五四前後性別反串的詳細討論，請參見周慧玲，〈女演員、寫實主義、「新女性」論述〉，《表演中國》(台北：麥田，2004)，頁 239-270。文中對於乾旦坤生的歷史演變，婦女解放潮流之下京劇與話劇中的男女角色扮演，都有清楚的分析。

洋畫報》把這些坤生一一捧爲長相俊美、唱功亦佳的紅角兒，並時常以她們雌雄莫辨的外表大作文章，比如「李桂芬……著男子妝。不知者疑爲貴公子……某君評曰。李桂芬不好。以其荏弱女子。一經粉墨登場。竟無一分脂粉氣。故曰不好也……」，[28] 還以「不女子」的雙關語故作幽默。

由圖片觀之，這份刊物時可見到坤伶正式西服、西裝頭、搭配領帶的照片 (圖二)，[29] 另外也有別出心裁的設計 (圖三)。[30] 照片中的二人一著馬褂、一著寬袖旗袍女裝，二人緊牽著手，乍看之下就如當時流行的夫妻合影，實際上兩人的關係卻是姐妹，且都爲坤生！這張照片玩弄了一般性別的認定法則，兩人的生理性別皆爲女性，而公開露面時都是女扮男裝的坤生；照片裡的一人由坤生「還原」爲女身，另一人以女身「維持」男子樣貌。多次翻轉的結果，把亦男亦女、可男可女的一對姐妹，營造出恩愛夫妻的假象，令人玩味。相對地，男身女貌的旦角也是《北》記者追逐的對象，四大名旦梅蘭芳、荀慧生等人台上台下的消息與最新「倩影」都是讀者熟悉的話題。時人對於乾旦坤生的著迷，可由這則報導見得：

> 〈反串戲談〉
>
> 北平第一台，近演山西賑災義務戲，有反串虮蜡廟一戲……可見反串一事，名伶固優為之，但如近日之虮蜡廟等劇，將**全部名角，一一反串，顛倒錯亂，撲朔迷離，轉使觀者引起新奇之興趣**。(粗體字為筆者所加)[31]

---

28 意馬，〈李桂芬與蘇蘭舫〉，《北洋畫報》，頁 2 (1926 年 12 月 15 日)。
29 刊頭照片，引自《北洋畫報》，頁 1 (1929 年 7 月 27 日)。
30 刊頭照片，引自《北洋畫報》，頁 1 (1929 年 5 月 21 日)。
31 引自春明舊主，〈反串戲談〉，《北洋畫報》，頁 3 (1929 年 5 月 7 日)。

北洋畫報
THE PEI-YANG PICTORIAL NEWS, TIENTSIN
海上名女伶吳繼蘭男裝小影
。寒雲貽刊。
注意
第七卷於本期結束，下期三五一期為第八卷首號，封面彩色印刷，特別精美，并不加價。
Actress Wu Gee-Lan in man's dress.

圖二

北洋畫報
THE PEI-YANG PICTORIAL NEWS, TIENTSIN
兩顆姊妹星 名坤伶楊菊秋芬合影
明星二字，來自歐語，其初不僅限於交際塲與電影界，戲劇界固先電影界而得此榮稱，故吾人亦創戲劇明星之名，諒讀者不以我爲多事也。（記者）
Two sister actresses: Yang Chu-Chiu and Yang Chu-Fen.

圖三

雖然中國傳統戲曲裡，性別反串的歷史至爲久遠，[32] 然而我們在這裡可以發現，這個時代對於性別的扮演再次燃起興致，可能是當年的乾旦坤生在唱功與作工的藝術造詣遠高於前人，也或者由於女性解放的潮流而勾起了大膽的好奇。無論如何，台下對於反串的興趣是新鮮的，也就是說，當年的觀眾抱持了一種前所未有的眼光來觀賞名伶們的反串，連報業工作者亦曾製造出以男扮女裝作爲愚弄讀者的娛樂事件，[33] 可見媒體與觀眾對於跨越性別的服裝表演，有著高度興趣，甚至以自娛娛人公諸於世。由京劇反串的角度來看，觀眾對於這種「新奇之興趣」不只在服裝與作態的表演上，同時也在唱念 —— 聲音的表演中。

對於坤生唱功的品評，一般說來，愈無雌音，愈爲上乘，反之乾旦除了扮相的風韻，唱腔裡的力度與嬌媚缺一不可。對照陰盛陽衰的流行音樂，男性歌手屈指可數，最有名的就屬雅號「桃花太子」的嚴華，他從在明月團時期就開始灌錄唱片，二十年間與白虹、李麗華、龔秋霞等女歌手對唱不少賣座的歌曲，其中又以在 1941 年與周璇離婚前，合唱的曲目最多。當時男歌手的聲音普遍帶有尖細溫軟的特性，其中屬嚴華爲最。正因著雌音的明顯，使得嚴華與女明星的對唱是一個「真雌音」、一個「假雌音」，尤其是他與周璇演唱的〈桃花江〉、〈扁舟情侶〉等較早的曲目，某種程度聽來像是兩個女聲的應答。雖然不敢說這些歌曲會導致聽眾對歌手產生「顛倒錯亂、撲朔迷離」的感覺，加上〈扁舟情侶〉包涵著兩人甫訂婚時的濃情蜜意，然而這首歌曲在聽覺上卻與視覺上的「真姐妹假夫妻」有著異曲同工之妙。以〈扁舟情侶〉爲例，歌曲開頭，歌唱者纖柔儒雅的聲調，與對唱者清亮爽快的口吻，仔細聆聽才能分出前者爲男、後者爲女，而兩人同音合唱「甜蜜的歌聲，甜蜜的琴音，甜蜜的我們」一句時，一方面可以聽出兩條沒有融合在一起的聲音

---

32 參見周慧玲，〈女演員、寫實主義、「新女性」論述〉，頁 245。

33 1929 年 4 月 1 日《北洋畫報》頁 2 刊登了一則消息〈天津報界業餘歌舞團試演記〉，還附上一張照片，圖中四名裝男扮女裝者長髮、古裝、頭飾，各為報界聞人，報導中寫明歌舞團成立宗旨，參與人數，而首演包含了樂手多人，佈景、化妝亦無所缺，相當盛大。然多日後，報上卻招認此事只是一個無中生有的愚人節玩笑。

線條，同時也更容易聽出兩人嗓音皆帶有「雌性」。

在嚴華的全盛時期之後，白光以另一種更具侵略性的姿態，在中國的歌唱界與電影界中，以「聲」與「身」作了前所未有的性別表演。她最引人注意的，或者說，在當時的演藝圈中極顯突兀的，是她低沉的嗓音。許多資料皆論及，白光曾至日本學習歌劇，甚至一說為她原本是女高音，只是為了區別個人特色，才轉唱女低音。[34] 無論如何，在傳統戲曲與始於 1920-1930 年代的流行歌曲裡，「女性角色」毫無例外是以高音演唱，而白光在 1940 年代中期的出現，打破了這個想當然爾的慣例。從許多白光演唱的電影插曲，如〈假正經〉、〈等著你回來〉、〈戀之火〉等，我們可以聽到她的低沉嗓音，1948 年電影《柳浪聞鶯》的插曲更發揮了她獨樹一幟的歌唱，讓她與被張愛玲描述為「細聲細氣」的龔秋霞，[35] 一起以高低音演唱〈湖畔四拍〉，突顯了龔的尖細，與白光以女聲取代男聲的低音。與眾女歌手大異其趣的低音，加上放蕩壞女人的形象，她兼具「男女兩性」的特徵，[36] 難以界定其歌聲是「雌音」或「非雌音」。相較於嚴華，白光之聲更是「撲朔迷離」的雌雄同身。

綜論之，傳統反串的美學標準在 1920-1930 年代的觀眾眼中／耳中，轉化成了一種新鮮的好奇眼光，這股興趣也移植到新興娛樂圈的歌手身上，他們踩在性別界線上的聲音，吸引著聽眾。或可說嚴華的嗓音比較接近「乾旦」，而多年後吸引眾人注意的白光的嗓音類於「坤生」。我們由這兩位歌手的唱片數量，確知嚴華細軟、白光低粗的歌聲相當受到聽眾的歡迎，那麼值得一問的是，儘管不少鼓吹改革的青年們，在論壇裡唇槍舌戰地表達他們對於男不男、女不女的性別特徵感到焦慮與鄙屑，大眾的耳朵是否能夠坦率地接受這樣的聲音？

---

34 如劉國煒，《金曲憶當年》(台北：華風文化，1999)，頁 102；張夢瑞，《金嗓金曲不了情》(台北：聯經，2003)，頁 15。

35 引自張愛玲，〈談音樂〉，《流言》(台北：皇冠，1968/2001)，頁 221。

36 這句「男女兩性」當然是以刻板印象而言。

(二) 女性之愛與美：明月歌舞團

前文提及嚴華、周璇對唱的〈桃花江〉，在他們 1934 年的男女對唱之前，實際上是兩位女明星王人美與黎莉莉 1930 年的首唱版本。[37] 這首歌曲是明月歌舞團創辦者，亦是流行音樂發軔人物黎錦暉的創作，要探討這首歌曲「女女對唱」的背景脈絡，則須先釐清黎錦暉對於歌舞表演的性別概念。黎錦暉爲五四知識青年之一，有志於宣傳國語運動和推廣注音字母，曾經參與蔡元培、蕭友梅等人主導的北京大學音樂研究會，並任「瀟湘樂組」組長，1920 年在北京成立「明月音樂會」，目的是要推廣一種「人人能欣賞」的「平民音樂」，後來黎錦暉成立歌舞學校、巡迴歌舞團、歌唱社等，名稱皆異，但一致統稱「明月社」。[38] 整個 1920 年代中是黎錦暉自創的「中國兒童歌舞劇」的黃金年代，他成立歌舞專門學校，到處巡迴演出，除了以新創作的歌曲達到宣傳國語的目的，並且讓少女們有唱有舞的擔綱演出，劇目如《三蝴蝶》、《葡萄仙子》、《小小畫家》等最受歡迎，許多後起的歌舞社照單模仿，就連無聲電影的女紅星胡蝶都登台演出葡萄仙子一角。[39] 黎錦暉在創作之餘，每週風雨無阻觀賞交響樂、歌劇與舞蹈表演，比如義大利米蘭大歌舞團、美國但尼斯古典歌舞團、法國鄧肯歌舞團、上海俄僑業餘團、日本寶塚歌劇團等等。[40] 他對於歌舞表演的要求，有個自成體系的概念：

> 〈黎錦暉語錄〉
>
> 講到歌，不能離開了愛；講到舞，不能離開了四肢。有一個時間，我也很想把舞者的衣袖作長些，裙邊垂低些；但那失

37 引自孫繼南，〈附錄一：年譜〉，《黎錦暉評傳》(北京：人民音樂出版社，1997 二刷)，頁 100。

38 參見孫繼南，《黎錦暉評傳》，頁 9；黎錦暉，〈我和明月社 (上)〉，《文化史料》(1982 年 5 月)，頁 94-96。黎錦暉的音樂創作歷程，《黎錦暉評傳》一書已記敘與分析，此處便不再贅述。

39 參見〈中央大戲院預告〉，《申報》，本埠增刊，版 7 (1929 年 10 月 16 日)。

40 參見黎錦暉，〈我和明月社 (上)〉，頁 124；安德魯・瓊斯〈黎錦暉的黃色歌曲〉，《留聲中國》(台北：商務印書館，2004)，頁 129；轉載自黎錦暉，〈葡萄仙子增訂宣言〉，《葡萄仙子》(上海：中華書局，1928)，頁 4。

> 了舞的美，和舞的意義。終於袖子是露出了全臂，裙還是和腰部相齊，這正和不能因噎廢食一樣。[41]

這個堅持不但讓衛道人士大罵鮮恥，也導致了團員之一的聶耳在報上譴責明月團的「黑天使事件」。由於國產電影伊始時亟需表演人才，明月團訓練出來的女孩們成了極佳的招攬對象。當明月團的歌舞首席 —— 黎錦暉之女黎明暉的表演從地方舞台搬上大銀幕，可以想見的是，立即引起了正反兩面的評語。團員之一的王人美後來這樣回憶：

> ……二〇年代我國電影處於初期發展階段，不少演員表演比較誇張、過火，明暉當時十五、六歲，體型瘦小，在影片中大多扮演孩童和學生，她以自己活潑、爽朗的本來面貌出現在影片裡，自然獲得成功。當時電影圈裡因她年紀小，演戲天真，都喜愛地稱她為小妹妹，歌舞團裡的夥伴又因她在《小廠主》裡女扮男裝演得自然，戲謔地稱她哥哥。……明暉的歌舞表演主要博得了知識青年的支持。當時的上海，封建勢力仍然根深蒂固，青年女子大都梳長辮子，穿長旗袍、長襪子。在那些遺老遺少的眼裡，女子上銀幕已是世風日下，明暉短髮赤腳，短衣短裙，像無拘無束的小鳥一樣在台上又唱又跳，簡直是傷風敗俗。[42]

王人美接著把黎明暉聲勢的高漲，歸因於她從宣傳國語到打破封建對女人的束縛，可說是衝鋒新文化運動的前列。[43] 王人美的說法指出兩件事，一方面，以王人美之輩的眼光看來，新思潮下的知識分子基本上是肯定女性擺脫傳統規範的；另一方面，黎明暉的電影與歌舞表演包含了多層次的去性徵，不只身體去性徵，服飾打扮去性徵，連個性也去了性徵。愛情歌曲裡常叫喚的「哥哥」、「妹妹」在此都是同一人，演技的自然也使她可以穿梭男女的角色之間。同時，黎明暉在舞台與電影裡都秉持

---

41 引自秋塵，〈黎錦暉語錄〉，《北洋畫報》，頁 3 (1930 年 5 月 20 日)。

42 引自王人美口述、解波整理，《我的成名與不幸 —— 王人美回憶錄》(上海：上海文藝出版社，1985)，頁 45。

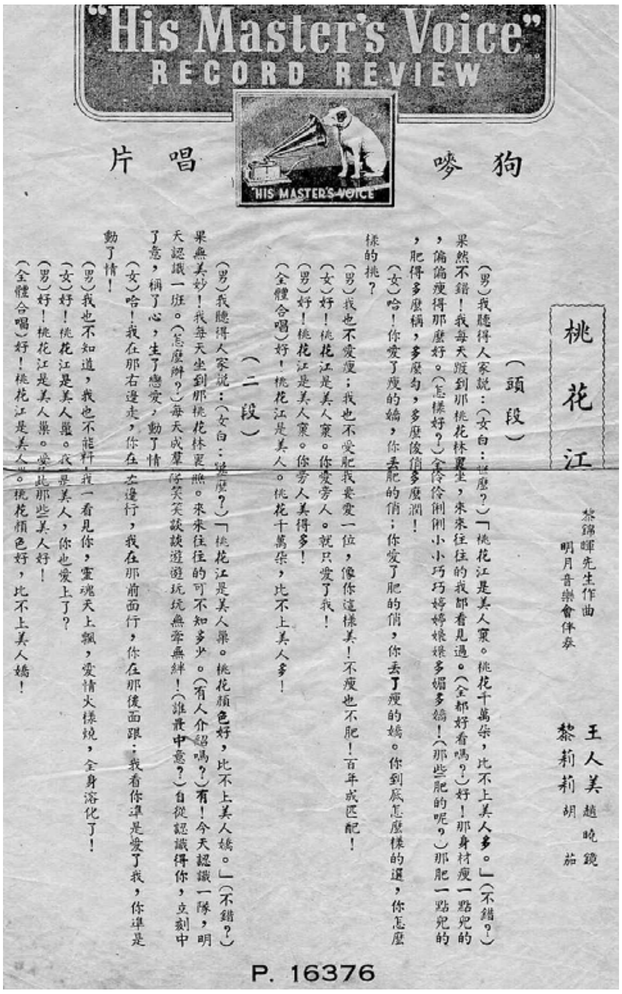
43 參見王人美口述、解波整理，《我的成名與不幸 —— 王人美回憶錄》，頁 45。

其父對於舞蹈服裝追求「自然美」、「人體美」的理念，露出手腳、剪短頭髮，模糊了外表的性別特色。與「誇張、過火」的表演方式相比，她被視爲與眾不同地樸實自然，以獨特的身體姿態，重建了一種前所未有的女性魅力。

黎錦暉的明月團中，歌舞表演以女性爲主，男性則司樂器演奏或行政雜務，偶而才有演或唱的機會，明月團的音樂風潮所帶起的流行音樂界便承襲了女歌手多於男歌手的風氣，連帶的，除了少數獨唱歌曲爲男歌手演唱之外，在男女對唱的歌曲中，男歌手多處於幫襯合音的角色。前述的歌曲〈桃花江〉是黎錦暉繼兒童歌舞劇之後，所新創的樂種「家庭愛情歌曲」之一，[44] 演唱者爲明月團團員王人美與黎莉莉，前者善唱、後者會舞，與薛玲仙、胡笳並稱明月社的「四大天王」。如同先前黎錦暉自己的界定，「講到歌，不能離了愛」，[45]「家庭愛情歌曲」的內容「既稱愛情歌，就以抒發感情爲主」，[46] 接續的是自由戀愛、婚姻自主的維新思想，而〈桃花江〉的內涵也的確是愛情，唱片歌詞中 (見圖四) 男對女唱「我也不愛瘦，我也不愛肥，我要愛一位，像你這樣美！」、女對男唱「我看你準是愛了我，準是動了情！」，[47]「男」、「女」的字眼標明的很清楚，只是演唱者以女代男，女對女唱。聽眾從歌舞台上、留聲機與收音機裡，都可以聽見〈桃花江〉，以及在當時被評爲「鶯聲嚦嚦」的黎莉莉與「剛柔中節」的王人美歌聲。[48] 這首歌曲不只呼籲自由戀愛，同時宣揚愛情專一的可貴，這樣爛漫天真的態度，現存較爲完整的歌曲集《上海老歌名典》寫著「(黎錦暉) 寫了這首被認爲是迎合市民口味的歌曲」，[49] 想必是選擇性地只把嚴華、周璇的版本「對號入座」，卻忽視了王黎對唱的存在，又或者，女女對唱在當時貼近了市民喜好？可想

44 參見黎錦暉，〈我和明月社 (下)〉，《文化史料》(1982 年 6 月)，頁 216。黎錦暉並接著敘述這種音樂「自以為是『新型的愛情歌曲』，當時也有人稱為『流行音樂』」。
45 秋塵，〈黎錦暉語錄〉，《北洋畫報》，頁 3 (1930 年 5 月 20 日)。
46 黎錦暉，〈我和明月社 (下)〉，頁 217-218。
47 感謝新加坡唱片收藏家李寧國先生慷慨提供。引自李寧國來信，2005 年 5 月 10 日。
48 影，〈月中人〉，《北洋畫報》，頁 2 (1930 年 10 月 30 日)。
49 陳剛主編，《上海老歌名典》(上海：上海辭書出版社，2002)，頁 355。

而知，若無這首歌曲第一版「女女對唱」的暢銷，[50] 也不會有後來的「男女對唱」。捧場的閱聽大眾到底是習慣明星們以跨越性別的形象出現，或是習慣女扮男裝的男性角色與女性對唱，還是純粹喜愛這兩個燕語鶯啼的女聲，甚而不介意愛來愛去的歌詞內容？我們必須進一步探究當時傳播媒體、文化工業中的「女扮男裝」，是如何被呈現在大眾眼前的。



"His Master's Voice" RECORD REVIEW

HIS MASTER'S VOICE

狗嘜唱片

桃花江

黎錦暉先生作曲
明月音樂會伴奏

王人美 趙曉鏡
黎莉莉 胡茄

（頭段）

（男）我聽得人家說：（女白：什麼？）「桃花江是美人窠。桃花千萬朵，比不上美人多。」（不錯？）果然不錯！我每天蹺到那桃花林裏坐，來來往往的我都看見過。（全都好看嗎？）好！那身材瘦一點兒的，偏偏瘦得那麼好。（怎樣好？）全伶伶俐俐小小巧巧婷婷娘娘多媚多嬌！（那些肥的呢？）那肥一點兒的，肥得多麼稱，多麼勻，多麼俊俏多麼潤！

（女）哈！你愛了瘦的嬌，你丟了肥的俏；你愛了肥的俏，你丟了瘦的嬌。你到底怎麼樣的選，你怎麼樣的挑？

（男）我也不愛瘦；我也不愛肥我要愛一位，像你這樣美！不瘦也不肥！百年成匹配！

（女）好！桃花江是美人窠。你愛旁人。就只愛了我！

（男）好！桃花江是美人窠。你旁人美得多！

（全體合唱）好！桃花江是美人。桃花千萬朵，比不上美人多！

（二段）

（男）我聽得人家說：（女白：什麼？）「桃花江是美人巢。桃花顏色好，比不上美人嬌。」（不錯？）果無美妙！我每天坐到那桃花林裏瞧。來來往往的可不知多少。（有人介紹嗎？）有！今天認識一隊，明天認識一班。（怎麼辦？）每天成羣結笑笑談談遊遊玩玩無牽無絆！（誰最中意？）自從認識得你，立刻中了意，桶了心，生了戀愛，動了情動了情！

（女）哈！我在那右邊走，你在左邊行，我在那前面行，你在那後面跟：我看你準是愛了我，你準是動了情！

（男）我也不知道，我也不能料，我一看見你，靈魂天上飄，愛情火樣燒，全身溶化了！

（女）好！桃花江是美人巢。我是美人，你也愛上了？

（男）好！桃花江是美人巢。愛此那些美人好！

（全體合唱）好！桃花江是美人巢。桃花顏色好，比不上美人嬌！

P. 16376

圖四

50 唱片銷售狀況參見〈附錄一：年譜〉，《黎錦暉評傳》，頁 100。

(三) 從短髮到雌雄同體

早在 1900 年庚子拳變之際，就有《女界鐘》一書提出「女子進化……當求截髮始」的主張，[51] 但是並未引起足夠的關注。直到五四運動當年年底，從《華北明星報》蔓延到北京的《晨報》、《婦女雜誌》，以及上海的《申報》與《民國日報》。「婦女應該剪髮」的討論沸沸揚揚，男性知識分子與女學生多表贊同，原因為剪髮於衛生、省時、省錢，並對男女平等皆有益處，更能使女性獨立人格，不做男性附庸。[52] 這樣的論調使得髮型不只是美觀或衛生的判斷標準，剪髮的行為也不只是決心，而是公開的「除舊佈新」、「理想」與「改造社會」的標誌和展示。

拉回女明星形象的脈絡，前文提過，黎明暉的短髮對於保守之士而言，是一個非常醒目的標靶。然而，與一般剪髮的樣式完全不同，她的髮型實際上仿自好萊塢電影中的社交名媛「飛波姐兒」(flapper) 造型，除了毫不掩飾的輕佻作風之外，必備的行頭正是服貼的齊耳短髮。[53] 也就是說，她的髮型早已超過了當時對於「新」的展演，更是進一步向著歐美時尚看齊，也颳起了演藝圈的剪髮熱潮，就算守舊的政府頒令禁止，也無法阻擋剪髮熱從上海蔓燒至其他城市：

> 〈天津女明星剪髮熱〉
>
> 上海女明星剪髮者，已有黎明暉……等八星。天津女明星，雖不及春申江上之多，而剪髮者，已有其五……五星之中，以黃春梅之剪髮為最晚，距今尚未及二旬，蓋在赭禁令之後所剪者。於此可見明星之剪髮熱，蓬蓬勃勃，不可遏止。[54]

黎明暉所模仿的，雖然不是充滿性意涵的西方式挑逗行徑，然而原本贊同婦女剪髮的論者們顧及不了的是，求新求變的同時，短髮造型很

---

51 陳東原，《中國婦女生活史》(台北：河洛圖書出版社，1979)，頁 333。轉引自洪喜美，〈五四前後婦女時尚的轉變 —— 以剪髮為例的探討〉，政大文學院編，《五四運動八十週年學術研討會論文集》(台北：政大文學院，1999)，頁 282-283。

52 洪喜美，〈五四前後婦女時尚的轉變 —— 以剪髮為例的探討〉，頁 287-293。

53 對當時中國的短髮造型與對好萊塢的文化想像之深入探討，請見周慧玲，〈投射好萊塢、想像熱女郎〉，《表演中國》，頁 118-121。

54 杏梅室主，〈天津女明星剪髮熱〉，《北洋畫報》，頁 3 (1926 年 10 月 30 日)。

容易就觸動禮法中男女分明的那根神經，而惹起另一種攻訐的聲浪。即便如此，反彈的聲浪也無法阻礙這股短髮的流行從女明星往下延展，成爲女學生之間最摩登的時尚指標：

> 〈剪髮禁令與女學生〉
>
> 女子剪髮，形式上大別有二：一為低垂及項之剪法，宜於冬日；**一則與西洋男子最新式往後梳之剪法，宜於夏天。然後尚後式之女子，多為最時髦之流，往往并耳環不戴，復束胸而御長袍，使衣鞋略為樸素，望之撲朔迷哩，誠莫辨其為雌為雄也。**剪髮者以女學生居大多數……近因本省當局令禁，其需在租界以外就學者，均綴假髮於腦後，或加帽垂辮，已為掩飾，用待髮之復長……。(粗體字為筆者所加)[55]

此種「往後梳」(the pompadour style) 的髮型適於炎夏，但這不會是被禁絕的緣故。其時尚在於短髮所帶來的邊際效應，刻意配合衣著後，「誠莫辨其爲雌爲雄也」，這種以裝扮遊走在性別邊緣、不受束扼的快感，高度引起了當權者的不安，官方不時發布不法者利用短髮或跨性裝扮生亂作惡之說，輿論亦有談論：

> 〈剪髮問題〉
>
> ……禁止女子剪髮之原因 (：) 據接近官方者云：直省禁止女子剪髮，係因查知黨車偵探，利用短髮，男扮女裝，女扮男裝，混跡人群中，以肆行其宣傳或偵探手段，撲朔迷離，無從捉摸之故……[56]
>
> 〈女子騙術的揭露〉
>
> ……男子們究竟有點「丈夫氣」的，雖然心裡想作女子，但不肯顯明地表現出來，但到了窘迫的時候，也會偶一為之的。最近本市有一男子假借女生的名義，像外埠通信，求助詐財。長春一個咖啡館裡，又發現了一個喬裝女性的招待……[57]

---

55 筆公，〈剪髮禁令與女學生〉，《北洋畫報》，頁 3 (1926 年 10 月 30 日)。

56 T.F.F.，〈剪髮問題〉，《北洋畫報》，頁 3 (1926 年 12 月 11 日)。

57 大白，〈女子騙術的揭露〉，《北洋畫報》，頁 2 (1937 年 4 月 20 日)。

〈妄談 (續前)〉

男作女裝，必遭官方的干涉，說他傷風敗俗。現在就有些女子，日做男裝，反無人加以指正。[58]

與此類似的報導或短文，在報紙上不時可見。或許是維新改革之後漸漸引起對女性的關懷，看起來輿論與當局者對於女性的扮裝比較寬容，但是針對女子短髮的髮禁明顯是在鞏固男女分際嚴明的禮教規則。即使如此，律令愈嚴，短髮的風氣愈盛，尤其是滬上明星既以短髮爲時髦，女學生、交際名媛、名妓等也莫不以短髮爲時髦。此風之盛，《北洋畫報》不只時常刊登各界女士的最新短髮造型 (見圖五至七)，[59] 甚至還舉辦了依據髮型猜明星的「懸賞大競賽」(見圖八)，[60] 計約千餘人參加，獲獎者多由北京、天津、上海去函投票，可見短髮造型所引發的流行熱潮。

依此看來，禁止短髮風尚之目的，不只是外觀的美醜，或是女性的解放進步，更在於男女莫辨所造成的「妨害風化」。相對於此，大眾輿論認爲短髮正是「肉體解放」的要點之一。[61] 時勢所趨，電影工業也抓住了這個風潮,[62] 以女扮男裝的女明星出任主要角色 (圖九);[63] 其中《化身姑娘》一片賣座甚佳，還拍攝了續集。由其廣告 (圖十)[64] 我們可以窺視，雌雄同體的情節是如何盡其所能地挑起觀眾的興趣：

「全部噱頭　全部新奇　全部刺激　全部神秘」

「男人和男人擁抱熱吻，女人和女人喂臉溫存，一筆糊塗帳，

---

58 老宣，〈妄談 (續)〉，《北洋畫報》，頁3 (1931年10月15日)。

59 〈最新式之西式短髮〉，《北洋畫報》，頁3 (1926年8月28日)；〈上海交際明星郁四小姐短髮近影〉，《北洋畫報》，頁1 (1926年9月8日)；〈中國留日女學生之速寫〉，《北洋畫報》，頁2 (1929年7月11日)。

60 〈北洋畫報第二次懸賞大競賽揭曉〉，《北洋畫報》，頁4 (1927年3月30日)。

61 〈肉體解放之數點〉，《北洋畫報》，頁2 (1929年6月18日)。

62 國產電影拍攝女扮男裝的主題，不可諱言的受到瑪琳戴德麗 (Marlene Dietrich) 電影的影響，同時，中國小說中女扮男裝而為父報仇或求得功名的情節，必然也有一定的影響。在此限於篇幅，專注探討雌雄同體的造型與效果。

63 〈北京光華影片公司燕山俠隱片之女主角雍柳絮女士〉，《北洋畫報》，頁1 (1927年4月6日)。

64 〈化身姑娘〉廣告，《申報》，本埠增刊，版6 (1936年6月5日)。

六七十檔算盤也算不清！」
「男人生女病，急煞醫生！性機能改變，氣煞祖父！」
「打破重男輕女的惡習慣！描寫都市青年的性煩悶！」
「忽男忽女，撲朔迷離渾不辨 (辨)！亦陰亦陽，神秘奧妙難識透！」
「男廁所他不敢去，女廁所不許她去，秘密難公開，弄得面紅耳赤」[65]

圖五

65 〈化身姑娘〉廣告，版 6。

Miss Lillian Yu, a Shanghai society beauty now in Tientsin.

圖六

中國留日女學生之速寫　○本報駐日記者鍾辛茹作○
(1)崔淑芬(2)樂志勤(3)翁衡珠(4)彭巧樓四女士
Four Chinese girl students in Japan: (1) Miss S. F. Tsui,
(2) Miss G. C. Yueh, (3) Miss H. Y. Oen, (4) N. P.
Pan, sketched by Sinrull Chung.
星期四　第三百四十三期

圖七

北洋畫報
北洋畫報第二次懸賞大競賽揭曉

圖八

天津
北洋畫報
THE PEI-YANG PICTORIAL NEWS.
本報由光華美術印刷公司製版印刷
中華郵政特准掛號認為新聞紙類

圖九

圖十

由袁美雲所扮演的「男主角」其實是女兒身，為了滿足從未謀面的祖父對於孫子的渴望，只好「雌雄顛倒」，這卻讓周璇飾演的表妹心神蕩漾，也引發了一連串風波。雖然袁美雲的男裝髮型是並非前述貼耳的那種「西

洋男子最新式往後梳之剪法」，[66] 然而也是「忽男忽女」、「亦陰亦陽」，一樣既時尚、又挑釁「重男輕女的惡習慣」，更進一步地點出雌雄同體者身分的利弊：影片以如廁遇到的麻煩，標示社會觀感的複雜與曖昧，但扮裝者能在不同性別身分之間穿梭，如廣告中同時並置的男性與女性裝扮，並且輕易贏得異性 (不論是扮裝前後) 的青睞。不知道廣告詞中「都市青年的性煩悶」，是否被「雌雄同身」者引發的「神秘奧妙」所紓解了呢？

髮禁所針對的，並不在於是飛波姐兒、低垂及項或是西裝頭，而是過去前所未聞的、以短髮髮型標示的進步與解放，其所夾帶的「雌雄莫辨」的特質誤觸地雷，甚至連同性情慾都不知不覺的滲入。以上論及的是以雌雄同體的外觀偷渡同性情慾，若以歌曲而言，歌唱者的外表並不是音樂表現的關鍵。再者其時上海普遍由女性演唱流行歌曲，因此要探討的問題是，女性歌者在歌曲中演唱的，必然是女性角色嗎？女歌手演唱的內容若是對另一女性的愛慕，就只是她替作詞者抒發心聲，或者有異性之外的情愛與情慾之可能性？

四、女聲唱女身的同性情愛

中國的文人傳統中，從屈原以來就有「香草美人」的意象，又或者如男性詩人與詞人筆下，自比思婦，而一解憂悶情懷。場域拉回老上海流行音樂，如前所述，明月歌舞團爲上海流行音樂立下了基調，於是乎二十多年間在電影銀幕上能演帶唱的，都是清一色的女明星，除了少數能創作又能演唱的男性之外，流行歌曲也都由女歌手擔綱表演。在這樣的背景下，如思婦傳統 —— 由男性創作、卻藉女性之口發聲 —— 的歌曲當然不會有爭議，然而，當思婦所思亦爲婦時，這樣的歌曲是否會在當權者與跨國企業的打壓下噤聲？若有這層壓力，即便從審查中矇混過關，是否會因著聽眾的反彈，而轉以隱諱的言詞，讓聽眾毫無察覺？

66 筆公，〈剪髮禁令與女學生〉，頁 3。

由於資料的不足，無法得知是否有歌曲在審查的過程，由於性別言論之故而被刪去，[67] 但我們仍然可以由現存的歌曲，加以分析各種可能性。

另一個由於資料缺乏所衍生的問題是，眾多歌星雜誌或報刊評論中，似乎不見對於歌曲內涵的性別議題、女歌星爲男性代言發聲、歌曲的女女戀愛情節等等的相關討論，因此要挖掘當時對流行歌曲內同性情愛的大眾觀點，並不容易。不管未引起關注的原因是刻意忽視，或是處之泰然，帶有同性情愛的歌曲數量不容小覷，不只是大唱片公司灌錄，比如〈鸞鳳和鳴〉由跨國企業百代唱片灌錄與發行，小唱片公司也同樣發行這一類的歌曲，〈意中人〉則出自灌唱京劇爲主的北海唱片。既然唱片公司不分規模，紛紛製作女歌手演唱的同性情愛歌曲，不但可見其普遍性，也可見商業利益並不亞於異性情愛的歌曲。爲何這些歌曲中的性別意識沒有引起輿論 —— 不管是知識界或普羅大眾 —— 的喧騰嘩然，或是厲聲譴責？這些歌曲是用什麼樣的手法，來包裝與偷渡同性情慾在流行音樂當中？以下歌曲各有特色，包括西化的爵士樂、傳統地方民謠、歐洲藝術歌曲等等，發聲方式也大不相同，[68] 顯而易見女女愛戀在音樂表達上並未侷限於特定風格，而是散佈在整個流行音樂的光譜上，更增添了音樂的豐富性。

(一) 吻到黎明的女身／女聲

〈五更同心結〉
一更一點月東昇，我帶著小蘭妹妹飲酒後花庭，花對花兒吻著，妹呀、你的臉飛紅啊，一呼呀呼嘿。
二更二點月當頭，我陪著小蘭妹妹去上高樓，高樓實在高啊，

---

67 除了汪精衛政府的審查之外，唯一確切的審查存在於百代唱片公司，「外籍經理人手握一切重要業務的決策大權，甚至事必躬親，連歌詞都必須經他們審核才准進錄音棚……歌詞先譯成英文，方便他們審核…」。〈中國留聲機〉，頁 86-93。

68 關於三、四〇年代老上海流行音樂的風格與音樂元素，請見拙作〈周璇歌曲分析〉，《天涯歌女：周璇與她的歌》(台北：秀威資訊，2008)。我把周璇的音樂視為老上海時期的微縮，分為三大類：中式歌曲、西式歌曲、中西合璧歌曲，再以音樂元素各自細分。

妹呀、扶著你的腰啊，一呼呀呼嘿。

三更三點月正圓，我和小蘭妹妹偎傍在談天，情話正纏綿哪，

妹呀、情意亂心絃啊，一呼呀呼嘿。

四更四點月朦朧，我與小蘭妹妹相會在夢中，溫柔醉心胸啊，

妹呀、酒色全是空啊，一呼呀呼嘿。

五更五點月偏西，黎明在即金雞啼，同心共努力呀，妹呀、

終身兩相依啊，一呼呀呼嘿。[69]

表面上看來，〈五更同心結〉是金嗓子周璇在她結婚當年(1938)所錄製的歌曲，不論歌詞內容爲何，已經有一層異性戀的保證，加上這首歌曲是其夫嚴華改編湘川黔民謠而成，更覆蓋上了異性婚姻的保護。[70]而曲名正似與〈扁舟情侶〉同樣都在宣誓彼此的愛情，那麼，是否不論周璇唱出她與「小蘭妹妹」的纏綿愛情，這首歌都會被認定是嚴華借其妻之口發聲的嗎？若再交叉重疊上前文已討論過的嚴華嗓音所擁有的特殊時代意涵，周璇所唱出的，到底是什麼樣的愛戀？既然歌曲屬於聲音的存在，我認爲要回到聽覺，才能撥開團團的迷霧。

與同年所灌錄的歌曲相較，周璇在此處的嗓音顯得格外幼嫩且尖細，語調溫潤甜美，旋律線條佈滿細微的裝飾音，以類似戲曲旦角的小嗓唱出。有乾旦嗓音的男性創作者，與小旦嗓音聲聲喚的「妹呀」，一同交雜纏繞在這首歌的意念與聲響中。姑且不管作者意圖，單論聽覺，這首歌曲從裡到外、由詞至曲充滿了女身／聲，嬌柔的高音從一更悉數到五更，主人公與小蘭妹妹從後花庭到高樓，從相依偎、共入夢鄉、到黎明，不只有甜美，還有性意味的整夜浪漫後，誰在意到底是女聲唱男身，或女身唱女聲，甚至主人公是男是女，或亦男亦女？

---

69 〈五更同心結〉歌詞為聽寫而得。

70 周璇與嚴華在明月社認識之後，兩人情投意合，嚴華在婚前為周璇創作了不少歌曲，包括〈扁舟情侶〉、〈秋江憶別〉、〈一顆甜心〉、〈新對花〉等，並一起演唱〈五方齋〉（與嚴斐）、〈愛的新生〉等歌曲，之後於 1938 年在北京成婚，當時周璇已以《馬路天使》一片走紅。這段時期的研究，參見拙作〈周璇生平〉，《天涯歌女：周璇與她的歌》，頁 47-48。

(二) 魚目混珠的親親愛愛

〈哎呀呀〉

哎呀呀呀　開了一朵花兒呀　(男白) 這是什麼花　(女答) 喇叭花

(男唱) 哈哈哈哈　(女) 哈哈哈哈　帶了回家吧

哎呀呀呀　來了一個姊兒呀　(男白) 他是什麼姐　(女答) 伴大姐

(男唱) 哈哈哈哈　(女) 哈哈哈哈　　他和我有情

(男) 那你是多麼高興　(女) 那我是多麼開心

(男) 那我 *(你)* 們可要愛愛　(女) 那我們還要親親

哎呀呀呀　結了一只菓兒呀　(男白) 這是什麼菓 (女) 大蘋菓

(男) 哈哈哈哈　(女) 哈哈哈哈　帶了回家吧

哎呀呀呀　結了一只瓜兒呀　(男白) 這是什麼瓜 (女答) 大西瓜

(男) 哈哈哈哈　(女) 哈哈哈哈　讓我來嘗 *(吃)* 吧

(哎呀呀呀)

(男) 那你是多麼高興　(女) 那我是多麼開心

(男) 那我 *(你)* 們可要愛愛　(女) 那我們還要親親

哎呀呀呀[71]

要說把同性情愛偷渡在歌詞中，這首 1940 年由銀嗓子姚莉和其兄姚敏演唱的〈哎呀呀〉就是一個很好的例子。除了爵士樂隊合奏之外，他們兩人的歌唱角色比較像是合唱隊領唱；姚敏的男聲唸白和演唱背後都有幫腔，加上大量的打擊樂器，是一首熱鬧、詼諧的倫巴舞曲（Rumba）。風格上的輕鬆與歌詞裡的花花果果、開心高興、哎呀呀呀的狀聲詞，顯得十分和諧歡欣。

---

71 〈哎呀呀〉歌詞摘自十八版大戲考，頁 339。歌詞中斜體字的部份為實際演唱與大戲考有出入之處。

歌曲分爲兩大段，每段又分前後兩節，女主人翁把一朵喇叭花、一只大蘋菓帶回家，還要吃那顆大西瓜，男聲在旁邊不斷地炒熱氣氛，與女聲輪流地「哈哈哈哈」，在鮮花水果的包圍中，更顯得第一段第二節那位「伴大姐」的出現之突兀。女聲開朗的宣告她們之間的「有情」，而這個情到底是「友情」或是其他的情？就要靠男聲描述、女聲應答的下面兩句，「(男) 那你是多麼高興、(女) 那我是多麼開心」，以及毫不掩飾的「(男) 那你們可要愛愛、(女) 那我們還要親親」。這樣一來，這首歌很難只是關於花果展示遊行、或者只是女主人翁愛吃水果、愛賞鮮花的歌曲而已了。

姚莉在旋律的處理上，運用了大量的滑音，以頭腔爲共鳴位置，嗓音尖而圓，滑音使情感的敘述顯得嬌柔嫵媚。喇叭花、大蘋菓、大西瓜的存在，可以說是要隱藏，也可以說是要襯托「伴大姐」的出場 —— 即使女主人翁會因爲擁有花果而歡樂，也不會是要與花果愛愛親親吧？整首曲子最有趣的部份在於：笑聲、感歎詞與狀聲詞、鮮花水果、輕鬆的問答，與看似毫不相干的女女情誼並置。是這種情愛太過激進，以至詞曲作者姚敏必須讓它含混過關？抑或是太過稀鬆平常，因而演唱和演奏適宜於這種充滿喜劇的氛圍？

(三)〈咪咪〉與〈莎莎〉的難分難捨

〈莎莎再會吧〉
早晨的鳥兒　嘰嘰喳喳　好像叫　「莎莎　再會吧」
莎莎愛我我愛她　我愛莎莎　(嚼嚼嚼嚼　哈)
她是夢啦又是花　(口白：什麼花？玫瑰花)
玫瑰多刺　君多情　苦酒難嚐　淚難收
夜晚的蟲兒　嘰嘰喳喳　好像叫　「莎莎　再會吧」
莎莎想我我想她　我想莎莎　(嚼嚼嚼嚼　哈)
她是花啦又是夢　(口白：什麼夢？)
花一般的夢　永繫我身邊　泉一般的淚　滴到我心田
早晨的鳥兒　嘰嘰喳喳　好像叫　「莎莎　再會吧」

莎莎愛我我愛她　我愛莎莎　(嚼嚼嚼嚼　哈) (口白：再會吧！)

〈咪咪〉

咪咪　可愛的咪咪　我在輕輕地呼喚你

咪咪　難忘的咪咪　我在默默地想念你

任時光無情　明月永遠年輕　此情此心他可以做我的證人

咪咪　可愛的咪咪　每一夜我在呼喚你

咪咪　難忘的咪咪　每一刻我正想念你[72]

這兩首歌曲都以女性之名爲曲名，也都由白虹演唱，灌錄年代分別爲 1942 與 1946 年，前者爲電影《孤島春秋》的插曲，詞曲作者爲吳村，後者爲陳歌辛創作的單曲。這兩首歌的音樂風格與前述〈五更同心結〉大異其趣，〈五〉是國樂器的同音合奏，是傳統中國樂曲的編曲方式，而這兩首則爲西洋編曲的爵士樂曲風格，〈莎〉快〈咪〉慢；而與周璇同樣出身於明月團的白虹，在這兩首歌曲的唱腔則受到爵士樂唱法的影響。把這三首歌並置，顯然雌雄同身／聲不只存在於傳統乾旦／坤生的反串模式與傳統的音樂類型，也藉由「摩登」、「新潮」的音樂類型展現。

由歌詞看起來，〈咪咪〉可能是單戀，〈莎莎再會吧〉的關係是「莎莎愛我我愛她」。雖然白虹無獨有偶的唱了這兩首女女愛戀的歌曲，是否情感的對象會被掩沒在她已婚的身分之下？或者，聽眾根本不會發覺到這裡的同性情慾，只當作是一種懷念「友情」的心情抒發？雖然〈莎〉曲風輕快活潑，模仿鳥鳴、火車進行的汽笛聲，且以富有韻律感的狐步節奏（Fox Trot）貫穿全曲，然而，它與憂傷的〈咪〉相同，都是戀人別離的驪歌，充滿了刺、蔘、苦、淚，分袂後，僅僅剩下想念與呼喚。

白虹唱出對女性的依戀與不捨，口吻、唱法與她其餘的歌曲相較，並無特殊的詮釋；然而，她發聲的位置正像是袁美雲在《化身姑娘》中以裝扮穿梭在男女角色之間，我們可以把白虹僅視爲一個敘事者，她所

72 〈莎莎再會吧〉與〈咪咪〉的歌詞皆出自《大戲考》，頁 322、365。

演唱的是別人 (可能是男人) 身上的愛別離苦，同時，這首歌曲的演唱也可能是白虹設身處地，以我口、唱我身，以聲音表演出自己愛上咪咪或莎莎。

(四) 生死相許的激情誓約

〈鸞鳳和鳴〉

啊　瑪麗我愛你　這便是夢也願意

便不是夢也早些心兒允許　若要我硬把你從心中剜去

那除非換了天地　換一雙多情我和妳

只要我活在這個天啊和地　我只有愛我瑪麗

身爲一個科班出身的聲樂家，郎毓秀在這首〈鸞鳳和鳴〉(或稱〈鸞鳳諧鳴〉)中唱得中氣十足，慷慨激昂的程度與她在 1937 年唱的愛國歌曲〈杯酒高歌〉不相上下，使得這首對著曲中愛人瑪麗唱的歌曲，迴異於一般纏綿悱惻的溫婉情歌。這首歌曲不只在歌手的發聲方法上與一般流行歌曲不同，其曲式採用的是一段式，「啊　瑪麗我愛你」與「那除非換了天地」的旋律相同、之後的樂句不同，和流行音樂裡常見的主歌－副歌形式不一樣。看似與其餘的上海流行歌曲格格不入的這首歌，實際上是從 1936 年好萊塢歌唱電影《蘿絲瑪麗》(Rose-Marie) 中的同名歌曲轉化而來，旋律相同，歌詞裡深情告白的意思大致不變，但在後半段加添了「生死相許」的強烈宣示。

爲什麼這首歌的歌詞裡，情感比原先的版本更加強烈？原本這首電影插曲是片中兩位被譽爲「美國歌唱甜心」的尼爾森艾迪唱給珍妮麥當諾之愛情宣言，[73] 在百代唱片錄音的郎毓秀面對著由外國電影翻譯而來的、虛擬的愛人瑪麗，竟然表達出比有電影情節的原曲更激烈許多的情感與用字，包括「剜去」、「除非」、「只要我活」等，努力傳達著愛欲裡的狂暴情感。倘若郎毓秀是女低音，如白光那般讓人偶爾分不出聲音的雌雄，可能還可以囫圇解釋爲男聲的借代；然而當一位女高音用美

73　Jeanette MacDonald與Nelson Eddy的歌曲與電影介紹，請見http://www.Maceddy.Com/(2008/5/9)。

聲唱法詮釋對女性熱烈的愛火時，是否還是要尋找藉口，比如硬要把它看作僅僅是藝術歌曲的表現手法，或者譯詞者／創作者只是不小心重寫成太強烈的情感？是否，若我們把它視爲女性之間的愛戀，或許正是最清晰、也最不迂迴的觀點呢？

(五) 曖昧又明目張膽的情慾流動

前述的歌曲中，只有〈莎莎再會吧〉是電影插曲。或許因著其時大部分影射女性同性戀愛的歌曲都只有聲音、沒有畫面，收音機傳遞音樂時，有無可能歌詞就滲在訊號雜音的干擾中，糊裡糊塗就聽完了一首歌？又或許，〈莎莎再會吧〉太過輕快，愛欲的重量被四兩撥千金地在電影裡輕輕帶過？在 1948 年的電影插曲〈我在呼喚你〉中，沿著劇情脈絡，同性情愛是難以被忽略的。

〈我在呼喚你〉
當我試錦衣　當我嚐美味　你浩嘆了一聲　就與我分離
你說我不再屬於你
啊　我賺得了一切　卻失去了你
只剩下一個沒有靈魂的軀體　終日裡茫茫迷迷
啊　你在哪裡呀　你可聽見　我在呼喚你　我在呼喚你
現在我願意　把一切捨棄　連那名和利
但求你在一起　我們再也不分離[74]

這是電影《四美圖》的插曲，由出身梅花歌舞團的龔秋霞演唱，詞曲創作者也是陳歌辛。這首歌曲看似瀰漫著徹骨痛楚的呼喚，寧願失去一切，只願換回敘述者的靈魂。歌詞所顯示的，是行屍走肉者的後悔，還有「不愛江山愛美人」的氣魄，龔秋霞的詮釋則是輕重有致，以情感的發揮來引導樂句，最後的「分離」二字以突弱 (*Sp*) 音量表現，發聲的位置也向後縮，聲音顯得較爲鬱悶，這種以退爲進的技巧，反而加強了情感的表達。

74 歌詞引自《中國上海三四十年代絕版名曲 (六)》(新加坡：Ancient Sound，2004)，頁 43。

這是否就意味著，這首歌曲是女人對男人的呼喚？或者，也可能是如前〈莎〉〈咪〉的歌曲一般，同樣是被迫分離的女女情感？又或者，這首歌曲可能發自像《化身姑娘》中袁美雲的角色，是雌雄同體者對於異性／同性的深情款款？一旦我們回到歌曲自身的脈絡，也就是電影《四美圖》的本事，另一種慾望模式便呼之欲出，並且由於電影具有影像與情節之故，這種「愛情」是既隱晦、卻又迴避不了地表露在觀眾的眼前、聽眾的耳中。《四》發生的場景是在一個由四個姐妹組成的歌舞團，龔秋霞飾演的表姐因爲不捨得表妹爲了愛情，選擇離開歌舞團，在舞台上對著她唱了這首〈我在呼喚你〉。[75] 如此一來，這首歌曲所傳達的情感，不但血親爲姐妹，還情深如愛人，以至於一種誓言生死的地步，與外表、性別、性徵無關，更與社會規範無涉。歌曲中其情之誠摯，不僅使片中的表妹回頭，使審查制度對女性情愛不以爲意，而觀眾只顧著沉浸在感人的「親情」當中，聽歌的人對於這種「再也不分離」的愛，也以爲理所當然，照單全收。

五、結　　論

礙於篇幅，許多同樣地充滿親暱的、心神蕩漾的女聲／身情愛的歌曲無法一併分析，然而可以確定的是，老上海流行音樂中，不時可以聽見超出「正常」規範的情感表達，用語的直接、性的暗示、強烈的愛欲，一點也不少於「異性戀愛」的歌曲，甚至更爲大膽。

1930、1940 年代上海流行歌曲所展現的性別特色，不只是戀愛或婚姻的自由與解放，或者是女性在求愛時的熱切與大膽；這種由女聲引領的音樂，示範了中間階層感到刺激、新奇的「雌雄莫辨」，也再現了知識分子焦慮的「雌雄顛倒」。文人愈感焦慮，就愈顯示出「男相公」、「女男子」的時常可見，但矛盾的是，他們又對於性別的任意轉換感到迷惘與好奇，因此性別鴻溝的踰越成了一種理想的境界，只發生於特別

75　電影本事亦引自《中國上海三四十年代絕版名曲 (六)》，頁 44。

有膽識與魄力的女子身上。然而電影與音樂工業卻以《化身姑娘》或是王人美、黎莉莉對唱的〈桃花江〉等，輕易地實現了這樣的理想。

再者，我們由能見度頗高的坤生、乾旦、女扮男裝的女星、交際花、女學生的照片，可以發覺其時對「顛倒錯亂」的反串有強烈的迷戀；而短髮的時尚正是錯亂的方式之一，雖然此舉導致當權者不安、讓菁英「強種救國」的願望落空，卻因著性徵的消除與混淆而讓時髦女子們趨之若鶩，風湧一時。延續名伶傳統，身體扮裝的下一步即是聲音的越界，由嚴華灌錄的唱片數量可知，聽眾一點都不排斥既男似女的歌聲。相對的，女歌手在演唱時，自身性別並不是重點，而是如前文所爬梳的各種線索 —— 或許是既男既女地穿梭在性別的邊際之間，或許由作詞者的位置抒發男性情感，或許歌曲的主人公的確是女性，而歌手以自己的嗓音演出，或許女性歌者與女性被歌者的關係是 (真／假) 姐妹或 (真／假) 夫妻 —— 這種種的可能，如同《化身姑娘》電影的廣告詞：「忽男忽女，撲朔迷離渾不辨！亦陰亦陽，神秘奧妙難識透！」[76] 我們不妨這樣說：隱晦又流動的同性情慾，恰是老上海流行音樂趣味之所在。

76 〈化身姑娘〉廣告，版 6。

徵引書目

一、史料

《北洋畫報》。

《申報》。

江紹原，〈小品〉之 (二〇二)「影交」，《新女性》，卷 3 號 5 (1928 年 5 月)，頁 536-537。

君實，〈學藝門：高等動物之處女生殖〉，《婦女雜誌》，卷 5 號 6 (1919 年 8 月)，頁 1-5。

李武城，〈配偶的選擇〉，《新女性》，卷 3 號 6 (1928 年 6 月)，頁 667-668。

柏柔譯，〈男女兩性自由生產法之實驗談〉，《婦女時報》，期 15 (1914 年 11 月 1 日)，頁 23-24。

倍倍爾著、端先譯，〈婦人與性慾〉，《新女性》，卷 2 號 11 (1927 年 11 月)，頁 1190。

張競生，〈性美〉，《張競生文集》(廣州：廣州出版社，1998)，頁 276-281。原載於《新文化月刊》，卷 1 期 6 (1927 年 10 月)，頁數不明。

歇賴特女士原著，小青譯，〈歐美婦女之男子生活〉，《婦女時報》，號 20 (1916 年 10 月)，頁 1-14。

劍波，〈非戀愛與戀愛貞操〉，《新女性》，卷 2 號 8（1927 年 8 月），頁 835-840。

二、專書

《大戲考》第十八版。上海：大聲無線電唱機出版，1947。

中華全國婦女聯合會編，《中國婦女運動百年大事記 (1901-2000)》。北京：中國婦女出版社，2003。

王人美口述、解波整理，《我的成名與不幸 —— 王人美回憶錄》。上海：上海文藝出版社，1985。

安德魯・瓊斯，《留聲中國》。台北：商務印書館，2004。

周慧玲，《表演中國》。台北：麥田，2004。

洪芳怡，《天涯歌女：周璇與她的歌》。台北：秀威資訊，2008。

孫繼南，《黎錦暉評傳》。北京：人民音樂出版社，1997 二刷。

張夢瑞，《金嗓金曲不了情》。台北：聯經，2003。

陳剛主編《上海老歌名典》。上海：上海辭書出版社，2002。

劉國煒，《金曲憶當年》。台北：華風文化，1999。

黎錦暉，《葡萄仙子》。上海：中華書局，1928。

Hall, Stuart, "The Work of Representation," *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Open University, 1997.

Sang, Tze-Lan D. *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

三、論文

江勇振，〈男人是「人」、女人只是「他者」：《婦女雜誌》的性別論述〉，《近代中國婦女史研究》，期 12 (2004 年 12 月)，頁 39-67。

洪芳怡，〈毛毛雨之後：老上海流行音樂文化中的異國情調〉，《文化研究月報 —— 三角公園》，期 54 (2006 年 1 月 25 日)，http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/54/journal_park417.htm。

洪喜美，〈五四前後婦女時尚的轉變 —— 以剪髮爲例的探討〉，政大文學院編，《五四運動八十週年學術研討會論文集》(台北：政大文學院，1999)，頁 279-307。

張愛玲，〈談音樂〉，《流言》(台北：皇冠，1968/2001)，頁 213-218。

彭小妍，〈五四的「新性道德」—— 女性情慾論述與建構民族國家〉，《近代中國婦女史研究》，期 3 (1995 年 8 月)，頁 77-96。

游鑑明，〈近代中國女子健美的論述 (1920-1940 年代)〉，《無聲之聲 (II)：近代中國的婦女與社會》(台北：中研院近史所，2003)，頁 141-172。

Female voice, Female body, Androgyny: The Representation of Female Same-Sex Desire in Old Shanghai Popular Music

Fang-yi Hung

Abstract

Under the impact of diverse ideological trends, discussions about gender issues were abundant and tumultuous both prior to and subsequent to the May Fourth Movement. Most studies have focused on the role, status, and emancipation of women, but have neglected the topics of androgyny, gender reversal, and same-sex love/desire, which also drew attention from May Fourth intellectuals and aroused much controversy. This paper attempts to complement previous research with a new object of study, Shanghai popular music. This music was popularized by an intellectual who was also a musician, Jin-hui Li, at the end of 1920s, and carried cultural meaning by the use of accessible language and music.

This paper is divided into three parts: the first two concern the female body, and the third probes into female voice, which went beyond “normal” “male-female” affection and desire. The author attempts to scrutinize different point of views

regarding these debates among the intellectual community, explore the images of androgyny and female same-sex love with a pictorial newspaper, *Bei-yang Pictorial News* (北洋畫報), and observe how the Shanghai popular music represented female same-sex desire. These songs had various styles, high visibility, and strong emotions both in their lyrics and their music, and their numbers were more than just a few Thus I conclude that these female voices redefined the acceptability of female same-sex love/desire among the Chinese population and re-delineate the landscape during that particular time period.

Key Words: Shanghai popular music, female same-sex love, androgyny